

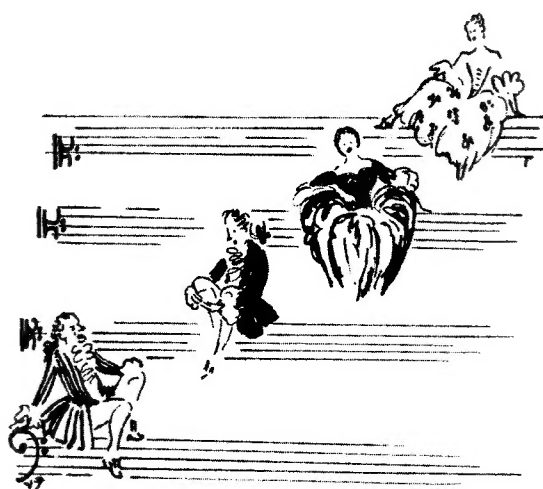
YVONNE DESPORTES

GUIDE SERVANT D'APPENDICE
AUX TRAITÉS D'HARMONIE

RICORDI

YVONNE DESPORTES

**GUIDE SERVANT D'APPENDICE
AUX TRAITÉS D'HARMONIE**



RICORDI

YVONNE DESPORTES

GUIDE SERVANT D'APPENDICE AUX TRAITÉS D'HARMONIE

Introduction

Ce petit volume est destiné à tous ceux qui préparent les concours des classes d'harmonie des Conservatoires, ceux du Professorat de l'État et de la Ville de Paris et à tous ceux qui veulent pousser leur étude au delà du Traité d'harmonie.

Il a pour objet de donner quelques conseils pratiques qui serviront à réaliser d'une manière plus rationnelle les textes proposés ou choisis.

Quels que soient les dons réels d'un musicien, il y a une part de technique et d'expérience à acquérir qui rendent cette période de préparation ardue et parfois même rebutante. C'est pour pallier cette tendance au découragement que ce petit volume a été écrit, avec l'espoir qu'il facilitera le travail sous forme d'initiation très schématique, mais initiation tout de même, à la composition musicale dont l'Harmonie est la base.

TABLE DES MATIÈRES

1. - PRINCIPES GÉNÉRAUX.	Page : 1
2. - LA BASSE DONNÉE.	8
3. - LE CHANT DONNÉ	37
4. - LES MODES GRECS ET GRÉGORIENS . . .	52
5. - LE CHORAL	57
6. - L'ALTERNÉ	59

GUIDE SERVANT D'APPENDICE AUX TRAITÉS D'HARMONIE

Yvonne DESPORTES

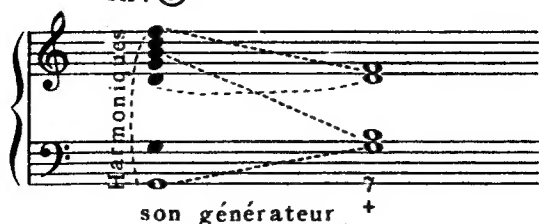
I.. PRINCIPES GÉNÉRAUX

Afin de faciliter les débuts de l'harmonie libre, c'est-à-dire la réalisation de textes qui ne seront plus spécialement axés sur l'étude d'un accord ou d'une note étrangère, mais sur le résultat de toutes les connaissances acquises dans les traités d'harmonie, il est nécessaire de résumer dans leurs grandes lignes les études qui viennent d'être achevées.

PRINCIPE de la 7^e de DOMINANTE

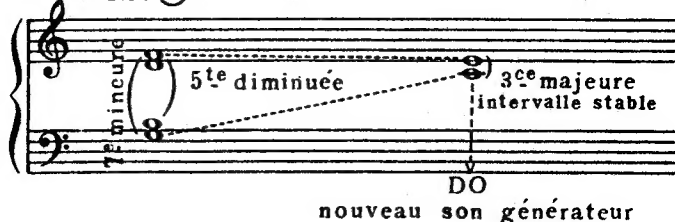
Le principe fondamental de l'harmonie moderne est issu de l'accord de 7^e de dominante. Cet accord concrétisant les harmoniques d'un son générateur ou fondamental devient donc l'accord essentiellement naturel.

ex: ①

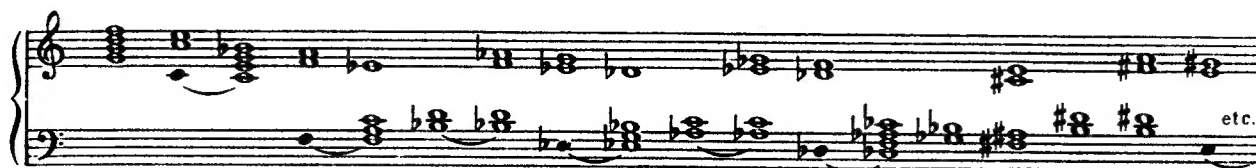


ex: I... Contenant des dissonances (5^{te} diminuée et 7^e mineure), il est le type des accords de mouvement et a une tendance naturelle à se résoudre sur des intervalles stables.

ex: ②



ex: II... La nouvelle basse ainsi obtenue sera le nouveau son générateur d'un accord de 7^e de dominante avec ses attirances vers un nouvel intervalle stable, et ainsi de suite, ce qui revient à dire que dès qu'un son est émis, il provoque une série illimitée d'enchaînements de 7^e de dominante par 5^{tes} descendantes ou 4^{tes} ascendantes successives.

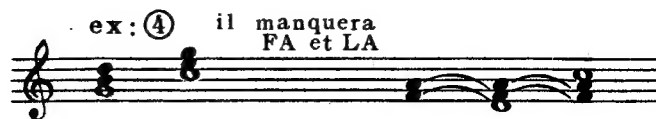


Ce qui fait ressortir que les enchaînements d'accords par 5^{tes} descendantes sont les enchaînements naturels par excellence; quand ils se présentent, ils donnent une impression de sécurité qui subsiste avec les renversements de ces accords.

PRINCIPE II-V-I

Dans le cadre d'une tonalité, le même besoin se fait sentir: la cadence parfaite qui est l'enchaînement de cet accord de dominante avec son accord de tonique fait entendre la dominante, sa 3^e et sa 5^e la tonique, sa 3^e et sa 5^e.

Deux sons, contenus dans la gamme, ne se trouvent pas émis; c'est la sous-dominante et la sus-dominante.



ex: IV.. Ces deux notes peuvent appartenir à l'accord du II^e ou du IV^e degré. Ce qui prouve que le II^e ou le IV^e degrés ont le même rôle et ne font qu'un même accord, le IV^e degré étant le II^e sans fondamentale, de même que le VII^e est un accord du V^e sans fondamentale, mais remplissant la même fonction dans les enchaînements harmoniques.

On observera que ces accords vont se succéder par 5^{tes} descendantes et contiendront toutes les notes d'une tonalité. Il en ressort que ce seront les trois seuls accords dont on se servira dans la musique classique; ils formeront l'équivalent des couleurs complémentaires en peinture d'où toutes les autres couleurs sont issues.

LES CADENCES

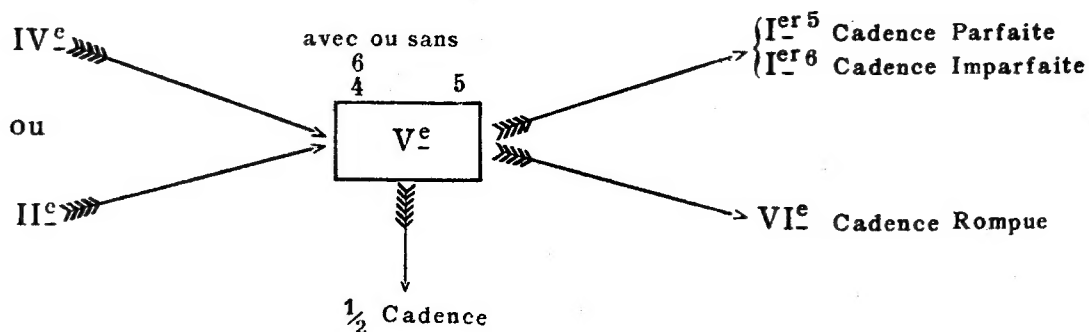
Les cadences qui sont comme la ponctuation de la phrase musicale seront formées de ces trois accords:

Les II^e ou IV^e degrés se dirigeant vers le V^e degré avec repos sur ce dernier accord formeront la demi-cadence.

Si au lieu du repos sur le V^e degré on se dirige vers le I^{er} degré, on obtient la cadence parfaite à condition que les deux accords soient à l'état fondamental, ou la cadence imparfaite si l'un des deux ou même les deux accords sont à l'état de renversement.

La cadence est rompue si le V^e degré ne se résout pas sur le I^{er} degré; dans ce cas il se dirigera généralement sur le VI^e degré, pour ensuite recommencer le cycle VI-II-V-I, série de 5^{tes} descendantes. Sinon on brisera non seulement la cadence mais aussi la tonalité en se dirigeant vers un accord étranger au ton. On verra plus tard la cadence plagale, qui a une autre origine.

Voici le schéma des cadences...



Par la suite, ces notes sont venues en note de passage.
ex: f) et g)

f) pas. g) pas.

II V I IV V I

Ainsi on s'est habitué à cette sonorité de faux accord du III^e degré. Il n'y avait plus qu'un pas à faire pour prendre l'accord à l'état fondamental.

ex: h)

h)

II III V I

Dans l'exemple (i), après l'accord de 5^{te} (sur I) le Si sur Mi, note de basse, doit être analysé note de passage. Tandis que dans l'exemple (j) le III^e degré allant au VI^e donne l'impression de fausse modulation au relatif avec un VII^e degré non altéré.

i) pas. j)

I IV V I III VI

L' ACCORD DE QUARTE ET SIXTE

Nous venons de voir qu'à l'origine, l'accord de quarte et sixte était l'appogiature double de l'accord de dominante; il importe donc de le considérer comme tel, c'est-à-dire un accord de dominante et non un 2^e renversement de l'accord de tonique, forme sous laquelle il n'était jamais employé puisque tout 2^d renversement d'accord formant 4^{te} juste avec la basse était prohibé en contrepoint et en fugue. Cet accord ne se justifie que sous les trois formes ci-dessous :

1^o... en double appogiature de l'accord de dominante. Il doit tomber sur un temps fort (pour justifier les notes appuyées) entre l'accord du II^e ou du IV^e degré et l'accord du V^e degré; de ce fait on ne doit doubler ni la sixte ni la quarte.

① app. app.

II V

2^o... en notes de passage sur un temps faible et généralement entre un accord et son renversement ou un accord du même groupe.

② pas. pas. app.

I VII IV II V

3^o. en Broderie, la basse reste sur la même note. Cette broderie a peu à peu donné naissance à la cadence plagale.



Dans l'exemple (a) on fait entendre la note fondamentale de l'accord de quarte et sixte formé par le jeu des broderies.



Plus tard, on fera la modulation effective au ton du IV^e degré sur pédale de basse.



LES DIFFÉRENTS ÉLÉMENTS NÉCESSAIRES A LA RÉALISATION D'UN TEXTE DONNÉ

Il faut avant tout considérer que la musique est un art dans le temps et que toute oeuvre musicale doit présenter un intérêt croissant. Le musicien pourra se servir de plusieurs éléments.

En voici les principaux :

- 1^o la hauteur du son - le registre de la voix
- 2^o l'intensité du son - la nuance
- 3^o le choix des accords - leur valeur expressive
- 4^o la fréquence des accords - le rythme harmonique

1^o LA HAUTEUR DU SON

Dans l'étendue d'une voix on délimite trois registres; le registre grave, en raison de sa sonorité sourde sera plutôt réservé à la nuance piano, le médium à la nuance mf et l'aigu à la nuance f; car, plus l'exécutant sera obligé de faire d'effort pour atteindre les notes extrêmes dans l'aigu de sa voix, plus le son prendra d'intensité; on choisira donc ce registre pour les points culminants d'une phrase et même de l'ensemble de la leçon d'harmonie à réaliser, alors que le médium est généralement sans grande expression, il sera bon de s'en servir pour les débuts de phrase ou de période.

TABLEAU DE L'ÉTENDUE USUELLE DES VOIX

(avec une délimitation approximative des registres)



2° L'INTENSITÉ DU SON

Chaque son peut être émis plus ou moins fort, d'où la nuance; mais cette nuance se trouve elle-même modifiée suivant le registre dans lequel elle sera émise. Un *f* dans l'aigu aura infiniment plus d'intensité que dans le grave, où même le médium, de même qu'il sera plus naturel d'obtenir un *pp* dans le grave que dans l'aigu.

3° LE CHOIX DES ACCORDS (en raison de leur valeur expressive)

Plus un accord a d'appartenances tonales, moins il aura de valeur au point de vue couleur expressive. Ainsi l'accord parfait majeur ou mineur a cinq possibilités tonales; un accord de 7^e mineure, quatre; une 7^e majeure, trois; la 7^e diminuée du fait de son enharmonie avec ses renversements offre aussi quatre possibilités tonales. Ce seront les accords de dominante, la 7^e avec un seul ton, mais mode indéfini et finalement la 9^e de dominante avec sa tonalité unique qui seront les accords les plus expressifs; on devra donc ménager ce dernier comme ultime moyen d'expression.

Il est à remarquer aussi qu'un accord à l'état fondamental a beaucoup plus de poids qu'un accord renversé; on gardera donc les accords fondamentaux pour les cadences alors que les renversements seront plutôt utilisés au début de la phrase.

Nous résumerons ces remarques par le schéma ci-dessous:

1^{re} Période

1^{re} Phrase

accords :
(de 5^{tes} et de
7^{es} majeures ou
mineures renver-
sées.

Cadence

5^{tes} et 7^{es} de
dominante état
Fondamental.

2^e Phrase

(idem.)

2^e Période et suivantes

Accords allant des renversements de 5^{tes} et 7^{es} majeures et mineures jusqu'aux accords de 7^e de dominante, d'abord renversés puis à l'état fondamental jusqu'à la 9^e de dominante.

4° LA FRÉQUENCE DES ACCORDS

En harmonie le rythme n'a pas un rôle prépondérant, mais le peu qui s'y trouve prend toute sa valeur. Ainsi en précipitant le nombre des accords vers une cadence ou vers un point culminant on en multiplie d'autant l'intérêt. Mais ne pouvant les multiplier à l'infini, il faut redonner une cadence rythmique plus lente dès la reprise d'une nouvelle phrase. La monotonie provoquée par une fréquence d'accord trop similaire est aussi insupportable que celle provoquée par un dessin mélodique répété plus de deux fois dans une même voix.

The image contains two musical staves. The top staff is in C major, 3/4 time, and shows a sequence of chords with figured bass notation: 5, pas., 7, 4/3, 7, 4/3, 7, 4/3, 7, 4/3, 7, 4/3, 6. The bottom staff is in 2/4 time and shows a sequence of chords with figured bass notation: 5, 6, 6 5 #, 6, 7, 5 5 5, + 4, 6, 6 6 #, 5 5, 5. The bottom staff is divided into three sections labeled 'La min.', 'Mi min.', and 'Mi maj.'

En se servant de tous ces éléments, soit seuls, soit combinés par deux, par trois ou tous ensemble, on obtient toujours un intérêt croissant. Il faut avant tout éviter la monotonie et ménager avec beaucoup d'ingéniosité et d'art tous les effets afin qu'ils demeurent valables. Même dans un crescendo-nuance, si les autres éléments, succession d'accords plus rapide, harmonies plus expressives, voix plus aiguës ne viennent s'ajouter, immédiatement la monotonie s'engendre. Ce qui revient à dire qu'on ne peut se servir pour plus de deux mesures consécutives du même procédé et il faut varier continuellement les éléments utilisés.

On trouvera d'ailleurs dans la musique de Mozart, Haydn, Beethoven de nombreux exemples qu'il serait bon de consulter et d'analyser harmoniquement. On peut même conseiller ce travail qui est des plus fructueux; chiffrer la basse d'œuvres d'auteurs classiques avec l'harmonie originale et reconstituer une leçon d'harmonie dans le style propre de l'auteur afin de bien s'en imprégner. Il serait d'ailleurs excellent d'étendre ce travail aux auteurs de toutes les époques et de tous les styles.

II.. LA BASSE DONNÉE

L'étude de la basse donnée va faire l'objet des chapitres suivants:

- 1^o le chiffrage et l'analyse tonale
- 2^o le style
- 3^o la forme et la construction musicale

CHIFFRAGE

Voici un tableau complet du chiffrage tiré du principe:

IV
ou
II

> V

I
ou
VI

	5	5 ou 7	6	5 ou 7 ou 6 ou 6	5 ou 7 ou 9	5	6 ou 6 ou 7
Degré de la Fondamentale	I	II	I	IV	II	V	VI
Place de la note. de basse par rap- port au ton.	1	2	3	4	5	6	7

REMARQUES : II^e DEGRÉ

Si le II^e se dirige vers I ou III il faut analyser V-I (ex: a et b), mais s'il se dirige vers V en passant ou non par IV, il faut le considérer comme état fondamental (ex: c et d)

a) +6 ou +6
5

b) +6 ou +6
5

c) 7 ou 5

d) ou 5
5 ou 7

V	I	V	I	II	V	II	V
2 —> 1	2 —> 3	2 —> 5	2 —> 4 —> 5				

IV^e DEGRÉ

Pour le IV^e degré, même remarque que ci-dessus. Suivant sa direction vers V ou III, il doit être considéré comme IV ou comme V:

5 ou 7
ou 6 ou 6

5 ou 6
6

7

5 +4 ou +4
b

6

IV	II	V	IV	II	V	V	VII	I
4 —> 5	4 —> 2 —> 5	4 —> 3						

VI^e DEGRÉ

Le VI^e degré peut varier aussi de chiffrage: s'il vient du V^e degré, il formera cadence rompue, et se chiffrera VI⁵, s'il se dirige vers V, il doit devenir IV ou II.

5 7 5 6 ou 4 5 5 4 #6(ou 7) 6 #6 4 5

V VI IV II V VI II V II V

5 —> 6 6 —> 5 6 —> 5 6 —> 5

V^e DEGRÉ

Pour le V^e degré, ne pas oublier qu'on peut toujours chiffrer $\frac{6}{4}$ sur le temps fort devant V⁵ dont il sera la double appoggiature. ex:a) Quand le V se dirige vers III on ne peut chiffrer $\frac{7}{+}$ mais toujours V⁵. ex:b)

Si le soprano prolonge la note sensible d'un temps faible à temps fort, on chiffre sur le temps fort.

$\frac{11}{+7}$ ou $\frac{13}{+7}$ 5 ex:c)

a) 6 $\frac{6}{4}$ 5 ou 7 5 b) 5 6 c) 7 $\frac{11}{+7}$ ou $\frac{13}{+7}$ 5

II V I V I V I

4 5 1 5 3 5 1

PÉDALE DU V^e DEGRÉ

Quant à la pédale de dominante, voici deux indications de chiffrage; mais étant donnée la variété de solutions et de cas qu'elle peut présenter, il sera bon de se reporter au chapitre la traitant spécialement, page 33.

ex:① Do 6 Emp.Sol +4 6 7

Ténor 4 7 b3 +

Basse

ex:② Do Ré min. 5 Do Emp.Sol

Ténor 5 7 5 +4 6 +2

Basse 7 +

PÉDALE DE TONIQUE

Voici un chiffrage de base. Suivant la longueur de la pédale on devra l'étirer, mais éviter de reproduire la formule une seconde fois. Que le texte soit majeur ou mineur, on doit toujours finir en majeur, après avoir fait entendre sur pédale de tonique la modulation au ton de la sous-dominante.

Do Fa b9 Do ou Fa b9 Do

5 7 ou 7 6 b6 5 Do 7 ou 7 6 11 ou b13 5

+ + 4 2 + + 4 +7 ou +7

REMARQUES SUR LES MOUVEMENTS DE BASSES

Si la basse fait un saut de 4^{te} ascendante ou de 5^{te} descendante, l'enchaînement peut être II vers V ou V vers I. S'il y a deux mouvements de 5^{te} consécutifs, on note II à V à I, ce qui permet de retrouver facilement la tonalité du passage à analyser (ex: I)

LES NOTES LIÉES

Chiffrage spécial pour la note de basse, liée d'un temps faible à un temps fort et faisant un mouvement conjoint descendant; on se souviendra, une fois de plus, du principe:

IV
II —————> V —————> I

Sur le
I^{er} Degré

5 2 6 5 5 2 6 5

I II V I I II V I

1 1 7 1 1 1 7 1

Sur le
II^e Degré

5 +6 +6 5 5 +6 +6 5

II V I II V I

2 2 1 2 2 1

Sur le
III^e Degré

6 2 +6 5 6 6 2 7 5

I IV V I I IV II V

3 3 2 1 3 3 2 5

Bien remarquer la di-
rection du II^e degré:
soit 2 —> 1 ou 3
soit 2 —> 5

Sur le
IV^e Degré

5 ou 6 ou 6 +4 6 6 5 +4 6

IV ou II V I II V I

4 4 3 4 4 3

Sur le
V^e Degré

5 (2) +4 6

V (VI) V I

5 5 4 3

Dans ce cas particulier, et il faut en tenir compte dans la réalisation, l'accord de 2^e doit être considéré harmoniquement comme accord de passage et l'impression harmonique sera:

V —> I

Sur le
VI^e Degré

6 +2 7 ou 5

IV V

6 6 5

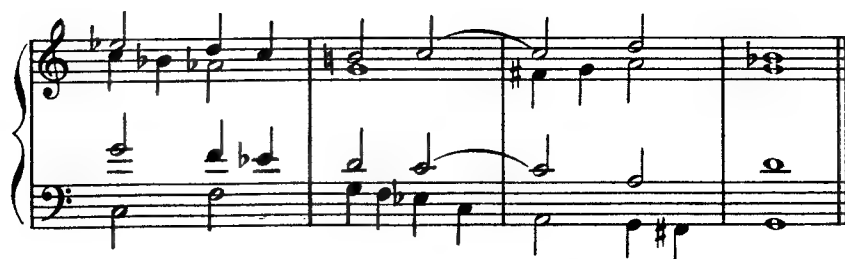
Sur le
VII^e Degré

6 2 7

V I VI

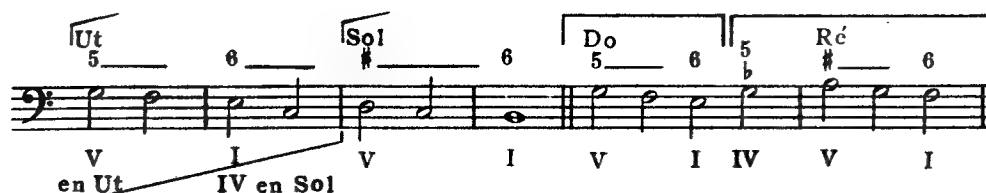
7 7 6

La sensible devant généralement et surtout dans les parties extrêmes, faire sa résolution sur la tonique, cette formule s'emploiera surtout dans les marches.



Il faut donc bien déterminer cette modulation pour ne pas provoquer une gêne à l'oreille en substituant un accord mineur à cet accord majeur.

Bien se souvenir que la modulation n'est effective qu'à partir du moment où l'accord de 7^e de dominante du ton s'est fait entendre, tandis que l'accord qui précède cette dominante est le plus souvent un accord du II^e ou du IV^e degré du ton de cette dominante, quel que soit le degré qu'il occupe dans le ton que l'on va quitter, ce qui revient à dire pour nous résumer : qu'importe le degré avec lequel on quitte un ton si ce même degré peut servir de II^e ou IV^e degré du nouveau ton ; on doit quelquefois introduire une ou plusieurs altérations étrangères au ton que l'on quitte, mais aucune ne déterminera d'une manière définitive le nouveau ton avant l'accord de dominante.



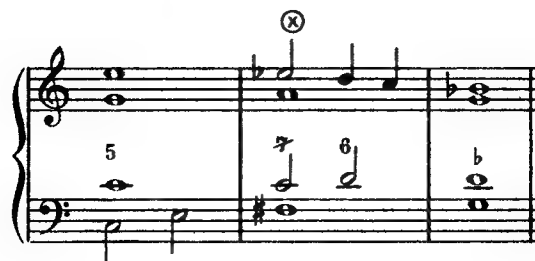
Dans le 1^{er} exemple, l'accord de Do Majeur I⁶ pourra servir de IV^e degré de sol sans en déterminer la modulation.

Dans le 2^e exemple, l'accord IV^{\flat} sur Sol provoque une modulation indéterminée qui ne trouvera sa tonalité sans équivoque que sur l'accord qui suit.

Quand on module dans un ton mineur, il est bon de faire entendre le VI^e degré mineur dans une des voix.



Ici le 6^e degré mineur se fait entendre en note de passage.



Le 6^e degré mineur est entendu sous forme de 7^e diminuée.



Dans cet exemple, il est broderie.

MARCHES

Quand on se trouve en présence de marches d'harmonie, il ne faudra plus tenir compte des degrés (on peut assimiler les marches d'harmonie à un escalier qui conduit d'un étage à un autre étage et ne fait partie ni de l'un ni de l'autre).

Dans une marche unisonale, il est bon, si c'est possible, de mettre dès le début les altérations du ton dans lequel la marche aboutira.



Dans les tons mineurs on supprime la note sensible jusqu'à l'acord de dominante qui peut être dans le même ton ou dans un autre ton et qui arrêtera la marche.



Dans les marches de 7^e à l'état fondamental, modulantes ou non, une 7^e sur deux doit être incomplète.

Il faut se souvenir que dans une marche dissonante on orne la dissonance, mais si ces ornements forment une sorte d'imitation avec une autre partie, il est bon de la varier; on peut aussi former une sorte de petit canon.



Dans le fragment ci-dessous la symétrie du soprano peut indiquer une marche, mais pour cette raison, il est préférable de ne pas confirmer cette symétrie, qui engendrerait une monotonie décevante.

en La min.

+4 6 6 +4 6 6 +4

V I IV V I II V

II en Fa

Un mouvement contraire descendant sur une basse symétrique est aussi d'un bon effet.

Mib Do min. Mib

6 5 6 7 6 2 7 6 +4

V I VI II VII V VI IV II en Mib V

II en Do min.

On peut également remédier à la monotonie d'une marche symétrique soit en faisant l'imitation en entrées successives, soit en répartissant l'imitation dans les diverses parties.

Dans cet exemple, la symétrie est monotone

7 7 7 7 7 7 7 5

Par les entrées, la marche prend de l'intérêt qui va en croissant.

3 3 3 7 3 7 5

On peut aussi varier le chiffrage tout en conservant les imitations:

The first system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a series of imitations between the staves. The bottom staff includes fingering numbers: 5, 6, 6, 6, 6, 6.

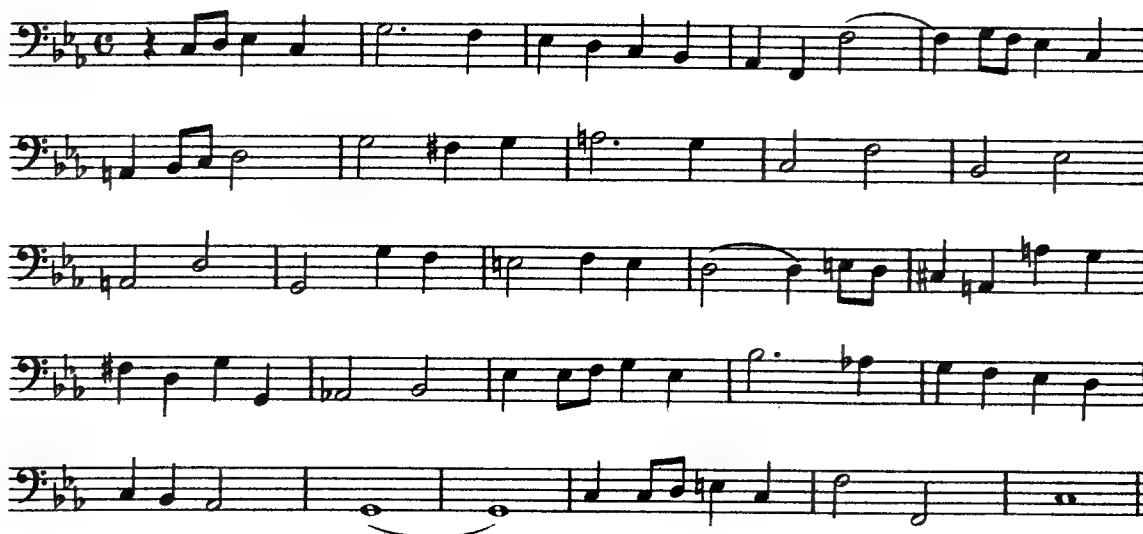
The second system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a series of imitations between the staves. The bottom staff includes fingering numbers: 5, 6, 5, 5, 6, 5, 2.

The third system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a series of imitations between the staves. The bottom staff includes fingering numbers: b^+4 , 7, 2, 7, 2, 7, b^+4 , 7, 6, 7.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a series of imitations between the staves. The bottom staff includes fingering numbers: 2, 7, $+4$, 7, 7.

BASSE DONNÉE À ANALYSER ET À CHIFFRER

Voici un exemple de basse à analyser et chiffrer qui servira de modèle de travail :



Les tons voisins seront donc pour Do mineur: Mi \flat Majeur, La \flat Majeur, Fa mineur, Sol mineur, Si \flat Majeur, plus les apparentés, les tons Majeurs ou mineurs ayant la même tonique, plus Ré \flat Majeur, ton de la sixte napolitaine. Toutes ces tonalités seront notées en marge.

PREMIÈRE ANALYSE

Do min.

Sol min.

Marche

Fa Maj.

La min.
ou Fa Maj.

Re min.

Sol min.

Mi \flat Maj.

Do min.

Fa min.

Do Maj.

Les cinq premières mesures sont dans le ton principal; aucune altération ne vient modifier la tonalité première. On prendra le tableau de chiffrage en partant de Do tonique.



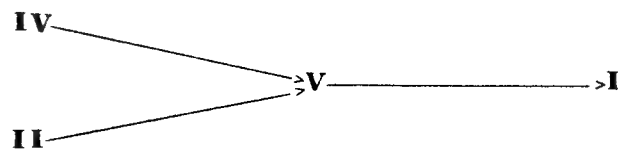
(1) Le Ré doit être considéré comme note de passage étant une valeur courte et conjointe.

(2) Le Fa forme $4 \xrightarrow{\quad} 3 = \overset{+4}{V} \xrightarrow{\quad} I$

(3) Ré et Si sont notes de passage, car Sib pris comme note réelle demanderait une modulation.

(4) Cette note tenue doit être chiffrée d'après le tableau des notes liées - il y a trois manières - la 1^{re} ci-dessus (4) et deux autres manières ci-dessous (a) et (b).

Qu'importe la solution choisie, on retrouve:



Le La bécarré détermine le changement de ton:

(5) Pour pouvoir chiffrer 7 il est nécessaire de contrôler si le Sol est entendu dans l'accord précédent afin de préparer la 7^e



(6) Le mouvement de 4^{te} ascendant doit être analysé II à V ou V à I.

Mais en regardant de plus près, on peut observer les deux mouvements de 4^{tes} as-

cendantes, dont la première est reliée par des notes de passage, La-Ré-Sol-II-V-I.

(7) On pourrait analyser le Sol comme I⁵ mais cette analyse alourdit la réalisation.

Marche



(8) Ici la marche est arrêtée par la 7^e de dominante et sa note sensible.

Quand on rencontre cette marche, il faut la chiffrer d'après le principe de la marche 7, 7, 7, 7; on peut également la chiffrer 7 7 7 7 mais les 7^{es} de dominante étant assez riches au point de vue de la modulation, en raison de leur affirmation tonale il est préférable de réserver cette succession de modulations précipitées pour la fin d'un texte.

(9) Ici il est inutile de mettre une autre harmonie sous le Sol puis-que I⁵ en Sol mineur devient II en Fa Majeur (d'ailleurs le Fa bé-carre détruira la tonalité de Sol).

(10) Ce passage peut s'analyser de deux manières, Fa Maj. ou Fa mineur, mais la tonalité de Fa Majeur est plus voisine de La mi-neur ou Ré mineur.

(11) On peut hésiter entre Fa Majeur et La mineur : les deux so-lutions sont possibles.

(12) On remarquera les deux sauts de 4^{te} et 5^{te} provoquant II. V-I, donc Sol mineur.

(13) Le La^b détermine le changement de ton; si on considérait Sib-Mi^b comme II-V, on arriverait en La^b, tandis que Sib-Mi^b pris comme V-I nous conduit en Mi^b, confirmé par la suite (puisque Mi^b en tant que dominante de La^b ne se dirigerait pas normale-ment vers le II^e degré.)

(14) Les pédales sont généralement de dominante, ce qui nous ra-mènera au ton principal.

Nous reviendrons sur le chiffrage des pédales de dominante qui fera l'objet d'un chapitre spécial.

(15) Ici la cadence finale est rompue par l'accord de 7^e de dominante du ton de la sous-do-minante mis à la place de l'ac-cord de tonique du ton principal

(une tonique Majeure pouvant toujours devenir la dominante du ton situé à la 5^{te} descendante inférieure en y ajoutant une 7^e mineure) (voir la loi des 7^{es} de dominante.) (page 1)

(16) Quand on fait entendre la dominante du ton de la sous-dominante c'est-à-dire : on chiffre 7 au lieu de 5 sur la tonique du ton principal, il faut résoudre cet accord sur sa propre tonique, puis on retourne au ton initial par l'accord du II^e degré, dont la présence du second degré détruira le ton de la sous-dominante.

(17) Après une cadence plagale, on doit toujours finir en Majeur.

LE STYLE DE LA BASSE

LE STYLE PROPREMENT DIT

Le style à adopter dans un devoir d'harmonie a une très grande importance. Il faut, en lisant un texte, s'inspirer de l'auteur, ou plus exactement de l'époque qu'il semble proposer et s'y cantonner avec beaucoup de scrupules. Si le texte est classique et contrapuntique, on pensera à J. S. Bach sans incursion dans le domaine de Franck ou Ravel. Les erreurs de style sont plus graves que les fautes d'écriture. Dans le style de Mozart, les notes de passage et les broderies seront moins touffues que dans le style de Bach; par contre on mettra des appoggiatures, issues de doubles broderies ou retards, le style sera aimable et gracieux.

Dans le style de Franck, en dehors de la modification des thèmes dont nous parlerons au chapitre des basses libres, l'harmonie joue un très grand rôle, en raison de ses modulations continuelles et inattendues.

C'est vraiment dans le style de ses réalisations que l'élève pourra prouver son goût et sa musicalité.

LE STYLE DE LA BASSE

Il y a deux sortes principales de basses données:

1^o.. La basse à imitation - dans un style fugué, s'inspirant de J. S. Bach.

2^o.. La basse libre - dans un style moins rigoureux et plus expressif.

LA BASSE A IMITATIONS

Il y a plusieurs sortes d'imitations:

1^o.. L'imitation simple, où un élément mélodique ou rythmique (ou les deux combinés) est reproduit dans plusieurs voix en se succédant d'une manière plus ou moins rapprochée jusqu'au Canon, qui est l'imitation parfaite d'un élément mélodique plus ou moins long et à un intervalle quelconque.

2^o.. L'imitation double forme deux éléments combinés pour marcher l'un sur l'autre et pouvant se renverser. Cette imitation formera un élément A sur un élément B. Il peut y avoir également 3 ou 4 éléments combinés simultanément - A. B. C. D.

FORME DE LA FUGUE

Avant de pousser plus avant l'étude de la basse à imitations, il est nécessaire d'avoir quelques notions de la forme de la fugue.

La fugue est une composition formée sur un seul thème de quelques mesures d'où sera tirée toute l'oeuvre. Sa forme peut être assez variée, mais on peut se baser sur une forme qu'on appelle "fugue d'école" et qui servira de modèle.

Les parties essentielles de la fugue sont:

- 1^o les expositions
- 2^o les divertissements
- 3^o les strettes

Une convention en fugue veut aussi que lorsque le sujet se porte au début immédiatement de la tonique à la dominante ou vice versa, la réponse doit faire le contraire. Mais ceci seulement pour les deux notes, 1^{er} et 5^e degrés. Tout de suite après, on reprendra les degrés par rapport au ton.

en Do dominante tonique
Sujet III II I VII VI V
Réponse en Sol dominante tonique III II I VII VI V

en Do dominante
Sujet III VI V
Réponse en Sol tonique dominante III VI V

LE DIVERTISSEMENT

Le divertissement est une progression harmonique modulante sur un fragment mélodique du sujet ou du contre-sujet. Cette progression sera une marche d'harmonie adroitement camouflée, du fait que l'élément dont on se servira passera de partie en partie, de même que la basse pourra utiliser des renversements pour en dissimuler la symétrie. Les divertissements se placent entre chaque nouvelle exposition du sujet, qui sera présentée une fois au relatif, puis à la sous-dominante et son relatif. Les divertissements sont généralement au nombre de trois.

de Do à Sol min. Fa Maj. Ré min. Sol min.

5 5 7 6 2 +6 +4 5 5

V V V I VI II IV V V I

LA STRETTE

La strette est une succession de canons de plus en plus rapprochés du sujet et de la réponse (on abandonne le contre-sujet dans cette partie de la fugue, sauf une sorte de divertissement modulant avec la tête du contre-sujet).

L'exposition de la strette est une sorte de réexposition de la première exposition, mais les entrées se font de plus en plus rapprochées empiétant les unes sur les autres. Le contre-sujet ne fera sa réapparition qu'avec la quatrième entrée et c'est à la suite que se placera son divertissement amenant un nouveau canon dans un ton voisin. Puis ce sera alors une succession de combinaisons en canon, du sujet ou de la réponse, par mouvement semblable, contraire, rétrograde, diminution, augmentation, en s'arrangeant à les faire de plus en plus resserrés et dont les dernières se placeront sur pédale de dominante, puis de tonique.

PLAN GÉNÉRAL DE LA FUGUE D'ÉCOLE

PLAN GÉNÉRAL DE LA FUGUE

1^{re}..Exposition: entrées successives des 4 voix "Sujet-Réponse-Sujet Réponse" accompagnées de leur contre-sujet.

2^{de}..Premier divertissement: progression modulante sur un élément du sujet ou contre-sujet conduisant à:

3^{de}..L'exposition du ton relatif, où se feront entendre successivement Sujet et Réponse avec leur contre-sujet.

4^{de}..Deuxième divertissement: nouvelle période modulante, un peu plus importante que la première, conduisant à:

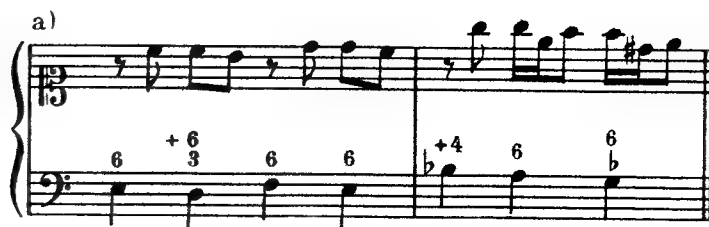
5^{de}..L'exposition du sujet à la sous-dominante avec le contre-sujet, suivie d'une exposition du sujet (et non de la réponse) à son propre ton relatif avec le contre-sujet.

6^{de}..Troisième divertissement, le plus important des trois en longueur et en intérêt, conduisant à un repos sur la dominante du ton initial.

7^{de}..Strette: canons de plus en plus rapprochés jusqu'à la fin de la fugue. Cette dernière période doit représenter environ le troisième tiers de la fugue entière.

CHOIX DES ACCORDS DANS LA FUGUE

Sont exclusivement employés en fugue les accords parfaits et leur 1^{er} renversement; la 5^{te} diminuée: 1^{er} et 2^e renversements; la 7^{de} de dominante avec 7^e préparée, 7^e mineure et 5^{te} diminuée; 7^{de} diminuée, (7^{es} non préparées) avec tous les renversements. Les retards, notes de passage et broderies, quelques anticipations de la tonique. Les appoggiatures ne s'emploient que dans certaines fugues qui en comportent dans le sujet ou contre-sujet, mais elles devront être préparées.^(a) En principe, on exclut tous les seconds renversements formant 4^{te} juste avec la basse, l'accord de quarte et sixte s'emploiera donc seulement sur pédale. L'accord de 9^{de} de dominante doit être ménagé en raison de sa grande valeur expressive. On devra donc dans une basse de style classique se borner à ces accords.



Ces quelques indications n'ont pas la prétention d'apprendre l'art de la fugue, mais de donner une idée suffisante de sa forme dont la basse à imitations est un pâle reflet. Elles aideront l'élève à construire son texte en s'inspirant de sa forme partout où la donnée pourra s'y prêter.

BASSE A IMITATION SIMPLE

L'imitation simple se présente généralement dans une basse donnée sous forme d'un élément mélodique ou rythmique ou des deux façons, d'une ou de plusieurs mesures; cet élément est exposé seul par la voix de basse et se reproduit en échelle, successivement, dans les trois autres parties. Il arrive quelquefois que le Soprano expose cette imitation; dans ce cas, le texte comportera un certain nombre de mesures en pauses permettant l'entrée successive de l'Alto, du Ténor; on retrouvera alors seulement le motif à la Basse. Ces entrées en échelle peuvent également se trouver dans le milieu d'un texte donné, formant une sorte de divertissement, plus ou moins modulant, conduisant à une nouvelle exposition. Elles sont aussi d'un très bon effet sur la pédale de dominante et même sur la pédale de tonique.

Quand une basse commence sans les silences complétant le début de la mesure, on ne doit rien mettre avant la première note de basse (c'est souvent une indication d'entrées successives).

Ex:1

Les entrées peuvent aussi se faire comme en fugue: tonique, dominante, tonique, dominante; on observera généralement le principe des mutations de fugue (ex. 2). Mais elles peuvent aussi se présenter sur d'autres degrés comme ci-dessus (ex. 1).

Ex:2

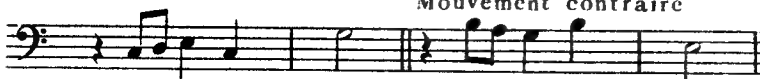


Il est assez rare que, dans le cas d'entrées simples, ces entrées se fassent à plus de deux mesures de distance, mais ce n'est pas absolu; tout dépend du mouvement. Dans certaines basses commençant avec un A sur un B, on peut trouver après une cadence des entrées simples; elles formeront une sorte de divertissement sur un motif tiré de la tête ou un fragment de A ou de B, ou même un nouvel élément C, combiné lui-même avec un nouvel élément D. Il ne faut pas oublier qu'on peut varier les combinaisons à l'infini, à condition de ne jamais faire de "redites", c'est-à-dire représenter une combinaison quelconque déjà entendue dans le même ton et dans les mêmes voix.

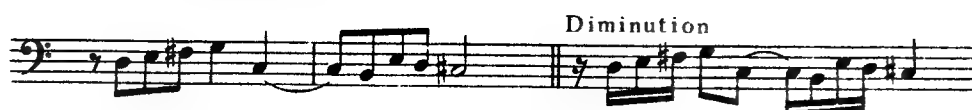
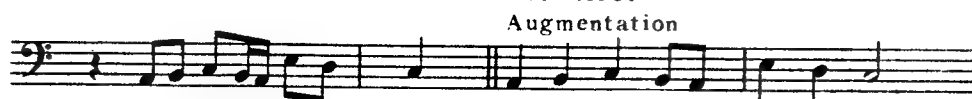
Il faut également éviter de faire succéder deux imitations dans la même tessiture:



Chaque imitation peut être transformée soit en la présentant par mouvement contraire: c'est-à-dire que les intervalles sont descendants au lieu d'ascendants et vice versa.



On peut également augmenter ou diminuer les valeurs du mouvement semblable comme du contraire.



BASSE DONNÉE AVEC IMITATION A SUR B

Comme nous l'avons déjà dit, l'imitation A sur B est en quelque sorte un sujet accompagné de son contre-sujet. Dans une basse à imitation double, il n'est pas toujours aisé de retrouver le thème renversable. Ce thème généralement plus long que dans l'imitation simple peut avoir jusqu'à six ou huit mesures environ. Il peut être précédé d'un silence (ex.1) où une croche détachée délimite cette entrée (2), ce qui peut rendre sa présence plus évidente.

The image contains four musical examples, each on a grand staff (treble and bass clef).
 Example 1: Labeled 'Domin.' and 'B'. The bass line (B) starts with a whole note rest, followed by a melodic phrase. The treble line (A) starts with a detached eighth note, followed by a melodic phrase.
 Example 2: Labeled 'Sol min.' and 'A'. The treble line (A) starts with a whole note rest, followed by a melodic phrase. The bass line (B) starts with a detached eighth note, followed by a melodic phrase.
 Example 3: Labeled 'Fa min.' and 'B'. The bass line (B) starts with a whole note rest, followed by a melodic phrase. The treble line (A) starts with a detached eighth note, followed by a melodic phrase.
 Example 4: Labeled 'A' and 'B'. The treble line (A) starts with a whole note rest, followed by a melodic phrase. The bass line (B) starts with a detached eighth note, followed by a melodic phrase.

Dans le 1^{er} exemple, le renversable est au ton de la dominante, alors que dans le 2^e exemple, il se reproduit au ton principal. Dans les deux cas les deux présentations se font successivement B sur A et A sur B. Mais souvent le renversable est dissimulé dans le milieu du texte ou à la fin.

Voici un résumé des cas qui peuvent se présenter :

1^{re}.. B sur A s'enchaîne avec A sur B. On commence à quatre parties, si le 1^{er} B est dans une tessiture trop aiguë pour l'Alto, sinon on commence à trois parties, réservant l'entrée du Soprano avec l'A sur B.

The image contains three musical staves, each with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first staff shows a sequence where B enters on A, then A enters on B. The second staff shows a sequence where A enters on B, then B enters on A. The third staff shows a sequence where A enters on B, then B enters on A, then A enters on B, then B enters on A.

2^{de}.. A sur B se présente trois fois de suite; dans ce cas on peut commencer à deux parties. Les tons pourront être tonique, dominante, tonique. —

	B		A
	A	partie libre	A
B	partie libre	ou	B
A	B		A
	A		B
			partie libre

3^e... Il y a les quatre entrées de fugue : on commencera avec la basse seule (1) à moins qu'il n'y ait trop de syncopes. Dans ce cas on ajoutera tout de suite le thème B (2).

(1)	A.....	(2)	A.....
	A.....B.....		B.....A.....
	A.....B.....		B.....A.....
	A.....B.....		A.....B.....

4^e... On commencera à quatre parties si :

Le thème B ne se présente qu'au milieu du texte (à moins qu'il ne soit la 4^e entrée comme dans l'exemple ci-dessus) dans un tout autre ton, il sera précédé d'une cadence bien nette.

5^e... Le thème ne se présente qu'à la réexposition, c'est-à-dire vers la fin du texte, au moment du retour au ton principal; dans ce cas encore on pourra commencer dès le début à quatre parties.

Dans tous les cas il ne faut pas oublier de transposer les motifs A ou B dans leurs tons respectifs, c'est-à-dire que s'il se présente dans un autre ton, il faut qu'il soit transposé dans ce nouveau ton.

FORME DE LA BASSE A IMITATIONS

Comme il a été dit plus haut, la basse à imitations étant dérivée de la forme de Fugue, il est bien de s'en inspirer chaque fois que le texte s'y prêtera.

Après l'exposition, soit d'A seul, ou A sur B, il sera bon de faire une ou plusieurs sortes de divertissements avec un élément du texte. S'il y a une pédale de dominante, on peut remettre A sur B, soit entre Soprano-Ténor ou Soprano-Alto. Puis sur la pédale de tonique, penser à remettre A ou B, généralement le plus expressif des deux par mouvement contraire, en attaquant la 9^e de dominante mineure sur la pédale de tonique. Il faut aussi choisir un point culminant.

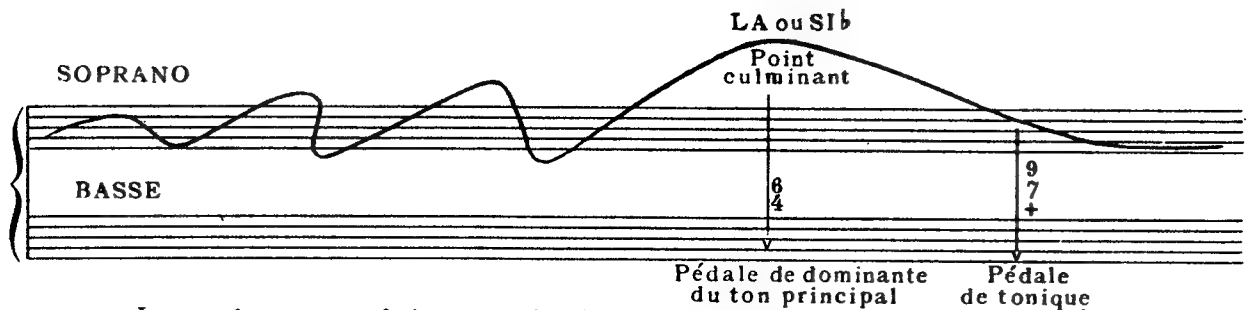
LE POINT CULMINANT

Dans toute leçon d'harmonie, comme d'ailleurs toute oeuvre musicale (le devoir d'harmonie étant l'oeuvre musicale en puissance), on doit entièrement tendre vers un point culminant, sorte de paroxysme qui est le but à atteindre et pour lequel on devra ménager tous les effets depuis le début. Ce point culminant sera toujours précédé d'une grande montée, dans laquelle les quatre éléments, registre des voix, harmonie, nuance et rythme doivent se réunir afin d'atteindre à un maximum d'intensité expressive; les voix arriveront aux notes extrêmes de leur registre aigu; les accords seront employés en graduant du moindre au plus expressif; le point culminant n'aura de valeur intensive que suivant une très bonne harmonisation, la nuance aboutira à un ff, le rythme des accords se succèdera à une cadence de plus en plus rapide.

De très nombreux cas peuvent se présenter; en voici quelques-uns :

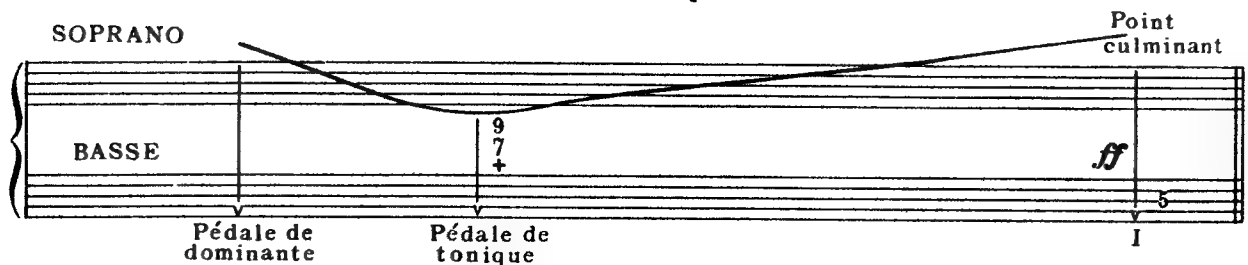
1^o.. Le point culminant peut être le sommet du plus grand crescendo, d'où on redescendra pour finir dans l'extrême grave, formant un grand apaisement après l'effort suprême. Dans ce cas, le point culminant est souvent l'arrivée sur la pédale de dominante du ton principal, précédant la cadence finale dans laquelle on remplacera l'accord I⁵ par un accord de 9^e de dominante mineure sur la même note de basse, formant une modulation au ton de la sous-dominante, tout en continuant au Soprano le mouvement de descente amorcé (voir chapitre des pédales). L'harmonie à préconiser sur l'arrivée de la pédale de dominante sera le plus souvent une quarte et sixte ou une 9^e de dominante.

Graphique de la courbe mélodique du soprano aboutissant à un point culminant.



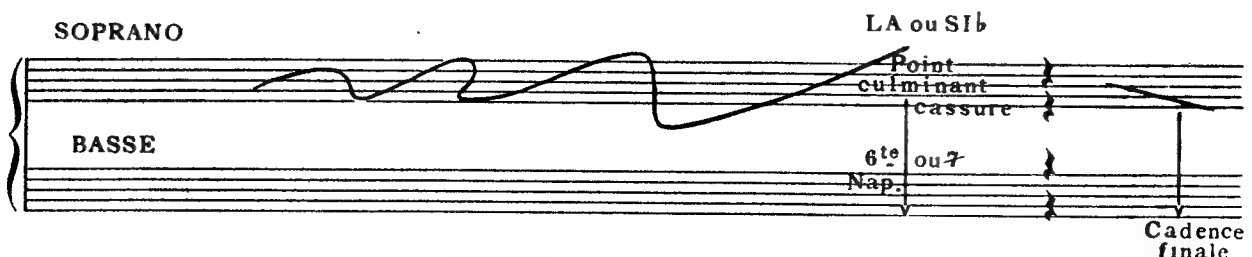
La cadence parfaite terminale V-I peut toujours être remplacée par une cadence plagale IV-I ou II-I. Elle est moins affirmative, mais pourra paraître plus imprévue que la cadence parfaite.

2^o.. Il peut être l'extrême fin, à laquelle on arrivera sur un ff.

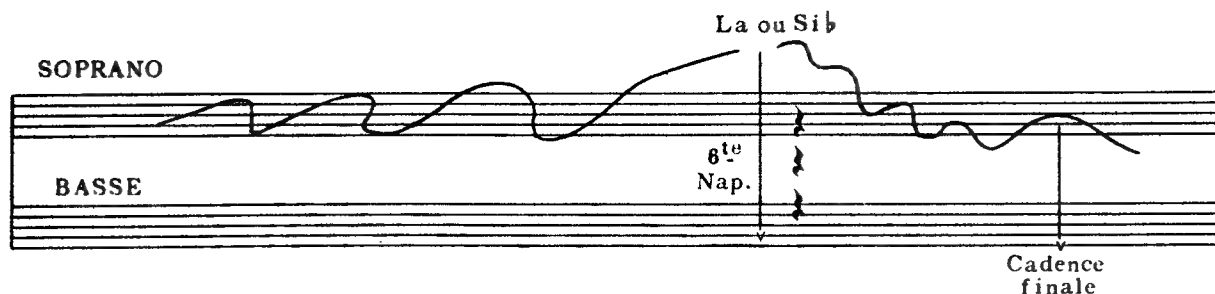


3^o.. Il peut également provoquer une cassure avec un point d'orgue ou même des silences, le silence étant le summum de l'intensité expressive après un violent éclat; l'apaisement se fera alors plus rapidement. Là encore, de nombreux cas peuvent se présenter; voici les plus usités :

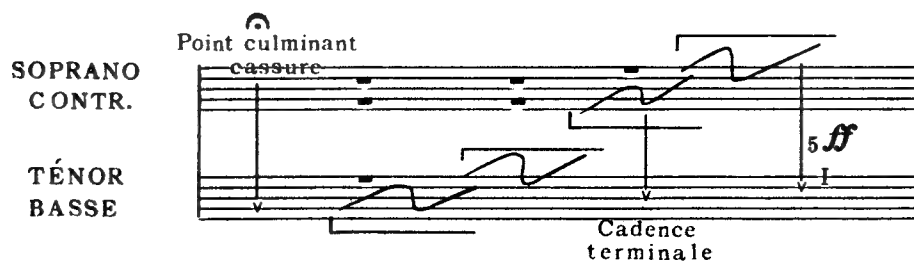
a) La rupture totale est : soit sur un accord de 6^{te} napolitaine, soit un accord de 7^e diminuée, soit provoquée par une cadence rompue quelconque.



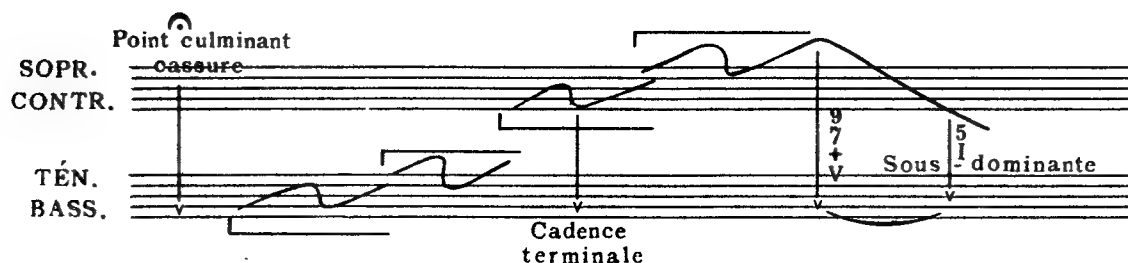
b) Le cas suivant que l'on trouvera plus spécialement dans le chant donné, présente une partie seule, généralement le Soprano lui-même, faisant un mouvement mélodique plus ou moins arpégé et amorçant une descente vers la cadence terminale; on devra faire entrer les autres voix successivement pour aboutir à la cadence.



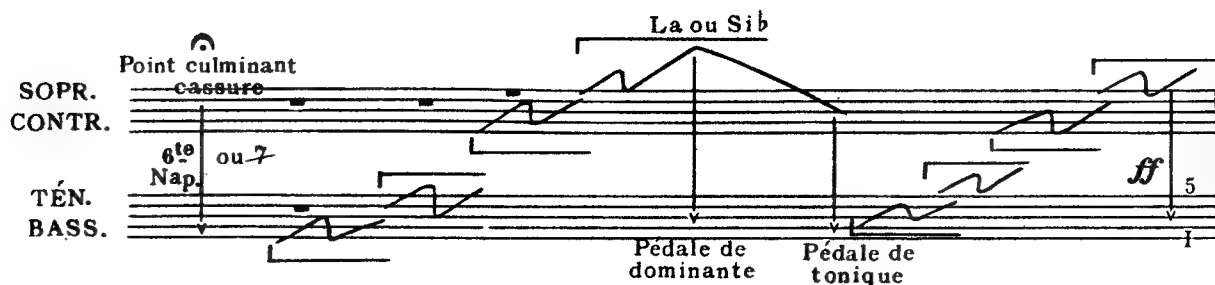
Dans la basse donnée, cette formule peut trouver son équivalence avec de très courtes entrées en échelle aboutissant sur la cadence terminale en *ff* pour finir.



On peut également faire une pédale de tonique avec une modulation à la sous-dominante; le Soprano redescendra alors pour terminer dans le grave.



Ces entrées peuvent également aboutir sur la pédale de dominante (au lieu de la cadence terminale), avec l'accord de quarte et sixte ou de 9^e de dominante. On peut même amorcer de nouvelles entrées, plus rapprochées que les premières, ou même une simple nouvelle montée sur la pédale de tonique; dans ce cas on terminera avec le Soprano dans l'extrême aigu.



Comme toujours toutes ces montées doivent être renforcées par l'harmonie, dont on devra ménager judicieusement la graduation. Il est rappelé que rien n'est absolu en matière d'esthétique et toutes ces indications ne peuvent servir que de guide quand on est embarrassé.

Chaque phrase musicale doit avoir aussi son point culminant; nous parlerons de celui-ci au chapitre de la basse libre.

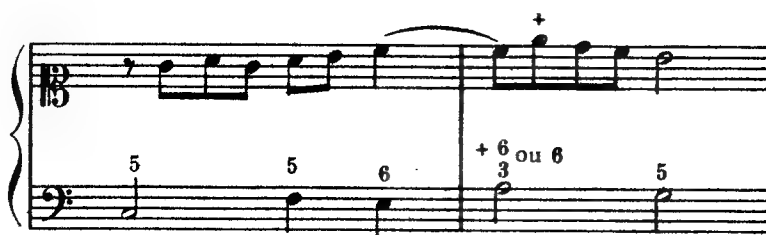
LA BASSE LIBRE

La basse libre est généralement dans un style plus expressif que la véritable basse à imitations. Il faudra alors surtout soigner les lignes mélodiques, en particulier celles du Soprano. Ce genre de texte n'exclut pas les imitations, bien au contraire, si on peut se servir d'un ou de plusieurs éléments, aussi petits soient-ils, de la donnée et les reproduire dans diverses parties; la réalisation n'en aura que plus d'unité.

LA LIGNE MÉLODIQUE ET SA COURBE

Afin de donner à une ligne mélodique son maximum d'expression, on peut suivre les observations suivantes: pour commencer, la ligne mélodique doit partir d'un registre médium, s'orienter vers l'aigu, par mouvements conjoints et parcimonieusement disjoints, en ayant soin de ménager un point culminant de la phrase (la note la plus aiguë) qui annoncera le repos ou cadence. Il faudra veiller à ce que ce point culminant soit souligné par une harmonie plus expressive, et qu'il ne soit pas encore trop éloigné du point de départ, car chaque phrase devra atteindre un point de plus en plus élevé jusqu'au dernier qui se trouvera à l'extrême limite aiguë de la voix et qui marquera l'apogée de toute la réalisation; de même que le point extrême sera chaque fois plus haut, de même une nouvelle phrase commencera chaque fois dans un registre plus grave, afin que la courbe évolue avec un plus grand nombre de notes.

+ Mi, point culminant de la phrase, devient note expressive, étant 9^e de l'accord de sixte, ou échappée sur l'accord de 6^{te}.



La deuxième phrase part de Mi et va au Fa, 2^e point culminant, elle parcourt ainsi un intervalle de 9^e, tandis que la première n'a évolué que dans un intervalle de sixte.



Cette troisième phrase permet de conclure la période appelée exposition (il n'y a souvent d'ailleurs que deux phrases), au ton relatif avec une

cadence parfaite. Une nouvelle période va commencer, les intervalles vont peu à peu s'élargir; éviter d'arriver aux notes extrêmes (au Soprano): La ou Sib, avant la dernière montée.

ECARTEMENT DES INTERVALLES

Un motif ou thème peut être lui-même transformé, à part la question des mouvements contraires, rétrogrades, en diminution et en augmentation, mélodiquement en écartant de plus en plus les intervalles, l'essentiel est que la courbe schématique reste la même.

Ce procédé, très expressif, a été beaucoup employé par César Franck

PÉDALES

PÉDALES

Il y a deux sortes importantes de pédales :

1^{re}..Pédale de dominante.

2^e..Pédale de tonique.

PÉDALE DE DOMINANTE

La pédale de dominante se place généralement devant la cadence terminale dont elle servira de V^e degré. Elle peut être plus ou moins longue. Dans la basse à imitations, sa longueur est généralement prévue pour servir de basse aux thèmes A sur B ou B sur A qui se présenteront au ton principal. On devra choisir entre A et B au Soprano, celui qui se trouvera dans le registre le plus aigu. Dans le cas d'une seule imitation, on peut varier à l'infini la manière de procéder. Soit en faisant des entrées, soit en formant une sorte de divertissement en faisant parcourir le motif principal dans les différentes parties. Généralement les accords de 7^e diminuée sont d'un très grand secours, soit successifs, soit formant des modulations.



On peut également combiner une sorte de canon entre Soprano et Ténor ou Alto.

Canon

Theme
donné

ou bien harmonisé autrement :

Canon

Toutes les marches sont d'un grand secours, ascendantes ou descendantes. Il faut avant tout tenir compte du style de la basse, et s'il est très classique, de trop nombreuses modulations sur la pédale sembleraient hors de style. Dans ce cas si on n'a d'autres ressources, il vaudrait mieux choisir des marches non modulantes.

PÉDALE DE TONIQUE

Il y a deux sortes de pédales :

- 1^o.. non modulante
- 2^o.. modulante

1^o..Le chiffrage normal d'une pédale non modulante est :

5	$\frac{6}{4}$	2	5
I	IV	II	I

On peut supprimer un des deux accords du milieu, on peut aussi les éti-
rer autant que la longueur de la pédale l'exige, mais il faut éviter, une fois
que l'accord de I⁵ a été entendu, de le quitter une seconde fois pour recom-
mencer une seconde cadence plagale qui formerait une redite.



2^o..Le chiffrage normal d'une pédale modulante est :

Ton de la sous-dom.			Ton principal	
7	9	6	2	5
+	7	4		
V	+	I	II	I

Ce qui a été dit pour la pédale non modulante reste valable en y ajoutant ce qui suit :
quand on attaque l'accord de 7^e de dominante ou de 9^e de dominante du ton de la
sous-dominante, il faut absolument faire entendre l'accord de tonique.

Dans l'exemple ci-
contre (1), l'emprunt à la
sous-dominante se fait

par l'attaque de l'accord de 7^e ou 9^e de dominante qui sera une transforma-
tion de l'accord de tonique en accord de dominante.



(2) L'accord de quarte et sixte figure l'accord de tonique de Fa Majeur.

L'accord de 2^{de} (3) détruit le ton de Fa Majeur avec le La^b et Ré^b (en
Do mineur). On peut aussi chiffrer $\frac{11}{7}$ ou $\frac{13}{7}$ à la place $\frac{6b}{2}$ mais il faut, si
c'est possible, ne pas faire réentendre la note sensible après la cadence par-
faite finale⁽⁴⁾. Dans le cas d'une cadence modulante, on doit obligatoirement
terminer sur l'accord de tonique Majeur. De même, suivant le nombre de
mesures de la pédale, on restera plus ou moins longtemps sur chaque accord,
mais là non plus on ne recommencera une seconde fois cette succession, à
moins que le texte ne le réclame expressément par la reprise de la phrase mu-
sicale dans une autre partie et dans une tessiture différente.



CONSTRUCTION DE LA BASSE LIBRE

Si la basse comporte un ou plusieurs éléments dont on pourrait se servir, on peut s'inspirer plus ou moins de la forme de la basse à imitations qui est elle-même décalquée sur le modèle de la fugue: c'est-à-dire une période d'exposition où on pourrait essayer de faire des entrées plus ou moins exactes d'ailleurs; l'essentiel est que la courbe et le rythme soient respectés.



Courbe schématique.



Peu importe l'intervalle exact de ces sauts, l'essentiel est de ne pas le rétrécir, mais plutôt de l'élargir au fur et à mesure de sa présentation dans les différentes voix.





LE RYTHME

DU RYTHME

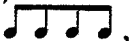
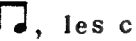

On ne peut employer, en général, que les rythmes proposés dans le texte.

Dans une mesure simple, dans un mouvement modéré, si les croches sont réparties par deux sur les temps faibles, on n'est pas obligé de mettre un mouvement continu de croches (1), mais si au contraire elles se présentent par groupe de quatre, le mouvement de croches continues doit se répartir dans

The image shows a musical score with two systems, labeled (1) and (2). Each system consists of four staves. System (1) shows a simple rhythm with eighth notes grouped by two. System (2) shows a more complex rhythm with eighth notes grouped by four, alternating with other rhythmic patterns.

les diverses parties (2) et ne jamais laisser un temps sans croches sous peine de rompre le rythme, ce qui constituerait un "froid". Néanmoins quand il y a un rythme comme  s'il faut également le répartir dans les autres voix, il sera bon d'alterner ce rythme, de crainte de monotonie, avec un autre élément rythmique. Ex: 

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a complex rhythm with eighth notes grouped by four, alternating with other rhythmic patterns.

La question du nombre de notes à mettre dans une réalisation dépend surtout du mouvement indiqué dans le texte; dans un mouvement lent on mettra plus de notes et les froids en seront plus désagréables, mais il faut tout de même éviter des groupes de quatre doubles-croches simultanées. De même dans une mesure à $\frac{6}{4}$ ou à $\frac{3}{2}$, si le tempo n'est pas trop lent, mais modéré, même s'il y a des groupes de , il n'est pas nécessaire de mettre des groupes similaires d'une manière continue, mais le rythme de noires devra par contre être continu, avec des , les croches étant sur la partie faible du temps, et de temps en temps un groupe de  et plutôt en fin de mesure que sur un premier temps. D'autre part, et ceci aussi dans la nécessité de ménager les effets, il vaut mieux ne pas mettre trop de notes au début d'une réalisation, afin de pouvoir corser un peu sur les pédales; ce procédé aidera encore à enrichir les périodes de conclusion.

Quand l'accord du 1^{er} degré présente la tonique ou la dominante au Soprano, précédée souvent de la sensible sur l'accord de dominante, on pourra se servir de la formule: $+4 \xrightarrow{V} 6$ ou $+4 \xrightarrow{b(3)} 6$.

$+4 \xrightarrow{V} 6$
V I

+4 6 +4 6 +4 6
V I V I V I

$+4 \xrightarrow{b} 6$
VII I

+4 6 +4 6 +4 6
VII I VII I VII I VII I

⊕ Se souvenir que ces deux quintes sont permises, entre les parties intermédiaires, la 1^{re} étant diminuée, pour éviter la doublure de la médiane ou l'8^e directe avec le Sol au Ténor.

Quand dans l'accord du 1^{er} degré la médiane est au Soprano on adoptera les solutions suivantes: $\frac{6}{5} \xrightarrow{V} 5$ ou $7 \xrightarrow{VII} 5$.

$\frac{6}{5} \xrightarrow{V} 5$
V I

$\frac{6}{5}$ 5 $\frac{6}{5}$ 5 $\frac{6}{5}$ 5
V I V I V I

$7 \xrightarrow{VII} 5$
VII I

7 5 7 5 7 5
VII I VII I VII I

Dans le cas où ni $+4$ ni $\frac{6}{5}$ ne vont, on peut les remplacer par $+6$ ou $+3$ qui a l'avantage de se résoudre indifféremment sur $\frac{5}{I}$ ou $\frac{6}{I}$.

+6 6 +6 5 +6 6
V I V I V I

Le chant se porte du I^{er} au IV^e degré: dans ce cas, il est assez adroit de rester sur la pédale de tonique, ce qui allègera la réalisation en donnant l'impression d'une broderie de l'accord de tonique (1); mais on peut aussi quitter la tonique par mouvement conjoint (2).

The musical score consists of three systems, each with four staves (treble, alto, tenor, and bass). The key signature has one sharp (F#). The first system is marked with a circled 1 and shows a sequence of chords: I (5), IV (6/4), I (5), I (5), IV (6/4), and I (5). The second system is marked with a circled 2 and shows a sequence: 5-6, 6, 6, and +4. The bass line remains on a single note (the tonic) throughout, creating a 'broderie' effect.

Deuxième période de la phrase: cadences

Dans les périodes de cadence, on emploiera plutôt les accords du V^e et du I^{er} degrés à l'état fondamental précédés du II^e ou IV^e degré (ex: 1).

Si après II ou IV on trouve une harmonie du I^{er} degré sur le temps fort, ne pas oublier de l'analyser quarte et sixte avec le V^e degré pour basse, précédant l'accord V⁵ (ex: 2).

Dans le troisième exemple la note de passage et la broderie donnent le change à l'oreille en faisant entendre un faux accord du II^e degré.

The musical score consists of three systems, each with four staves. The first system is marked with a circled 1 and labeled 'demi-cadences'. It shows a sequence: IV (5), II (6), V (5), II (6), and V (5). The second system is marked with a circled 2 and shows a sequence: II (6), (1) V (6/4), I (6), II (6), (1) V (6/4), and I (6). The third system is marked with a circled 3 and shows a sequence: I (6), V (6), and a 'Brod' (broderie) section. The bass line includes a '6 pas.' (passage) section.

Voici aussi la formule de la cadence de G. Fauré; c'est une demi-cadence, le Mi, chiffré +6 a La pour fondamentale, donc IV^e degré du ton de Mi.

The musical score consists of three systems, each with four staves. The first system shows a sequence: 6, 5, 6, +6, and #. The bass line includes a '6 pas.' (passage) section.

Cadences parfaites

Four staves of music. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6-7. A '+' sign is used for a specific fingering in the bass staff.

Ci-jointe également la formule de cadence de C. Saint-Saëns. Cet accord de sixte est une déformation de l'accord de quarte et sixte dont nous avons parlé au chapitre du III^e degré (page 3).

Four staves of music. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6-7. A '+' sign is used for a specific fingering in the bass staff. Below the staves, the Roman numerals III, V, I, III, V, I are written.

Quand la sensible au Soprano ou même toute l'harmonie de dominante se prolonge d'un temps faible à un temps fort, on doit chiffrer $\begin{smallmatrix} 11 & 13 \\ +7 & +7 \\ I & I \end{smallmatrix}$ sur le temps fort.

Four staves of music. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6-7. A '+' sign is used for a specific fingering in the bass staff. Below the staves, the Roman numerals V, I, II, V, I are written.

PREMIÈRE PARTIE DU CHANT DONNÉ : L'EXPOSITION

L'EXPOSITION

On trouvera ci-dessous quelques formules courantes de début de chant. En premier lieu, cette formule classique, basée sur le principe d'une pédale de dominante au ténor, tandis que la basse et l'alto font un mouvement simultané en intervalle de dixième; il est bien entendu que le chant peut varier à l'infini, mais que seules les trois parties inférieures doivent être retenues.

First musical formula in G major. The vocal part (treble clef) consists of a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment (bass and alto clefs) features a dominant pedal point in the tenor part (middle line) on the note G. The bass and alto parts move in parallel motion with a tenth interval. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 10, and 4.

Second musical formula in G minor, labeled "En mineur". The vocal part (treble clef) is in a minor key. The piano accompaniment (bass and alto clefs) features a dominant pedal point in the tenor part (middle line) on the note G. The bass and alto parts move in parallel motion with a tenth interval. A "ped." marking is present under the tenor part. Fingerings are indicated by numbers 5, 7, 6, 5, 6, 5, 7, +6, 6, 10, +4, and 6.

Elles peuvent
aussi se combi-
ner entre elles.

Third musical formula showing the combination of the two formulas. It consists of two measures, each containing the vocal and piano parts from the first and second formulas. The piano accompaniment (bass and alto clefs) features a dominant pedal point in the tenor part (middle line) on the note G. The bass and alto parts move in parallel motion with a tenth interval. Fingerings are indicated by numbers 5, 7, 6, 5, 6, 5, 7, +6, 6, 10, +4, and 6.

Si toutefois aucune de ces formules ne convient sous le texte donné, en voici d'autres :

Si le chant commence par la médiate, on préconisera I⁵.

Si le chant commence par la tonique ou la dominante, $\frac{6}{I}$ sera préférable.

Il est excellent aussi de débiter à trois parties; ce cas se justifie d'autant mieux qu'on pourra faire un mouvement descendant conjoint à la voix grave qui sera confiée au Ténor, la voix de basse devra entrer en temps levant au moment de la cadence.

La min.

On peut même commencer avec l'Alto comme basse, si elle est trop aiguë pour le Ténor, celui-ci reprendra dès que possible.

On peut également commencer sur une pédale de tonique à la basse, mais dans ce cas, il serait préférable de ne pas la mettre dans une tessiture trop grave.

Une pédale de médiante n'est pas exclue, mais il ne faut pas la prolonger trop.

On n'est pas obligé de commencer un chant sur l'accord de tonique, mais la dominante peut être d'un bon effet,⁽¹⁾ ou même un autre degré.⁽²⁾

(1) La min.

(2) Mi b Maj.

Figured bass notation for (1) La min. (2/4): +4, 6 +6 5, 6 7, #, V, I, V, I, II, V.

Figured bass notation for (2) Mi b Maj. (6/8): 5, 6, 6 5, 6 4, 7 +, 5, VI, I, II, I, V, I.

en Sol

[en La min.

Sol Maj.]

Et même dans un autre ton. Dans ce cas, il est assez rare que la 1^{re} cadence ne ramène pas le ton principal, sous forme de demi-cadence ou cadence parfaite. Ce ton sera d'ailleurs généralement celui qui se trouve au II ou IV degré par rapport au ton principal.

DEUXIEME PARTIE : LE TRIO

LE TRIO

Le Trio ou développement est une période modulante, dans laquelle il faut éviter le ton principal, afin de le ménager pour la réexposition; on peut toutefois, quand le chant donné est dans un ton majeur, faire entendre ce même ton en mineur.

Cette période part généralement, surtout dans le style classique, dans un ton, majeur ou mineur, se trouvant à l'intervalle de tierce, majeure ou mineure, inférieure ou supérieure du ton de la cadence qui termine la première partie.

Dans cette partie du chant, on doit éviter les cadences en les rompant; mais là encore tout dépend du style; si dans l'époque moderne les cadences sont de plus en plus évitées, dans la musique classique les périodes sont coupées par des cadences nettement établies.

Le début du Trio peut présenter ces deux cas :

1^o soit un nouveau motif, et dans ce cas, on repartira avec une formule de début de chant, en principe une nouvelle tonique.

2^o il ne présente pas un nouveau motif, mais un développement de la première partie.

Au lieu de repartir sur une nouvelle tonique, on aura soit un 1^{er} renversement de l'accord précédent,

C.P.

ou une dominante qui indiquera davantage une période de développement, ceci surtout dans des textes de style plus moderne.

Si le début du chant est réalisé à trois parties, on devra éviter de commencer le trio de même, mais par contre si le début est à quatre parties, il serait excellent de pratiquer le "trois parties" au début du trio.

Trio

TROISIÈME PARTIE : LA RÉEXPOSITION

LA RÉEXPOSITION

Dans la réexposition on peut déterminer trois périodes :

- 1^o la préparation de la réexposition, arrivée sur la dominante
- 2^o la réexposition proprement dite
- 3^o la cadence finale, précédée du point culminant.

La réexposition se faisait généralement au ton principal, quoiqu'il soit plus élégant de chercher à l'harmoniser dans un autre ton; le développement aboutira en principe à la dominante du ton initial, mais il faudra tout de même s'ingénier à trouver une solution moins banale, par exemple: sur la dominante d'un tout autre ton qui rendra la réexposition du thème plus inattendue.

Voici quelques exemples d'arrivée sur la dominante. Tous ces exemples sont présentés schématiquement.

a) avec mouvement descendant de la basse, sans quarte et sixte.

b) avec mouvement ascendant de la basse, sans quarte et sixte.

Dans le cas où il y a la quarte et sixte, la reprise du motif se fait généralement sur cet accord.

c) avec mouvement descendant de la basse, avec quarte et sixte.

d) avec mouvement ascendant de la basse, avec quarte et sixte.

LA RÉEXPOSITION PROPREMENT DITE

Il faut éviter dans la réexposition d'avoir la même présentation qu'à l'exposition; si le début est à trois parties, la réexposition se fera à quatre parties; on peut aussi ajouter, tout simplement, une pédale de dominante à la basse et mettre les parties de Ténor et d'Alto qui étaient primitivement en tierces, en intervalles de sixtes.

Exposition

Réexposition

Si l'exposition débute avec l'accord de sixte, il est parfois possible, et le cas est à rechercher, de faire la réexposition avec l'emprunt à la sous-dominante, mais il faudra alors avoir bien soin de faire entendre la tonique de ce ton, car, si on peut faire une dominante d'une tonique, le contraire n'est pas possible.

La tonique devient dominante.

La dominante ne peut devenir tonique; l'impression de dominante subsiste.

Exposition

Réexposition

La réexposition n'est pas toujours aussi aisée à retrouver; le thème se dissimule souvent dans une des trois autres parties; dans ce cas, l'auteur aide quelquefois l'élève à le retrouver, soit en indiquant un rit... à T^o, soit en reprenant la fin du thème au Soprano, même les deux à la fois. On remarquera que le chant revient brusquement sans relief et néanmoins l'harmonie semble présenter un retour au ton principal.

Exposition

Réexposition
rit. a T^o

LE POINT CULMINANT - LA CADENCE FINALE

Tout ce qui a été dit aux chapitres du point culminant et des pédales dans la basse reste valable pour le chant donné. On ajoutera seulement quelques exemples. Bien se souvenir aussi que la cadence plagale peut toujours remplacer la cadence parfaite terminale.

Une sixte napolitaine avec une partie mélodique sur des silences, aboutissant à la cadence finale.

A musical score for a sixte napolitaine cadence. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The second and third staves have alto and tenor clefs respectively and contain rests. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with notes and figured bass notation: b6, b, 6, and 6/4.

Un autre exemple: une cassure au point d'orgue, suivie de silences aux quatre parties.

A musical score for a cadence with a break at the organ point. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with notes and rests. The second and third staves have alto and tenor clefs and contain rests. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with notes and rests. Figured bass notation includes 6 and 6/4.

La cadence finale peut être aussi amenée par une marche modulante; l'emploi des 9^{es} de dominante se justifie à ce moment, amenant un maximum d'expression, encore renforcé par les agrégations. De même qu'il faudra réserver les marches unitonaux au début d'un texte, on placera, au fur et à mesure qu'on approche de la fin, les marches les plus modulantes avec des harmonies de plus en plus expressives.

A musical score for a modulating march cadence. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with notes and rests, including a section marked 'ret.' (ritardando). The second and third staves have alto and tenor clefs and contain notes and rests. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with notes and rests, including a section marked 'ret.' and a section marked 'B'. Figured bass notation includes 9/7 and 7/4.

CHANT DONNÉ INSTRUMENTAL

Certains textes demandant à être réalisés dans un **style instrumental**, c'est-à-dire qu'on peut le penser pour quatuor à cordes ou même pour instruments à vent, on devra les traiter plus légèrement, avec des harmonies entrecoupées de silences, ses accords se succédant d'une manière plus rythmique, mais on devra tout de même respecter les règles harmoniques ainsi que le registre des voix.

Voici un exemple de début de chant :

1^{er} réalisé pour les voix

2^e dans le style instrumental

Ne pas oublier que malgré les silences, les fautes de réalisation comptent, car toute note, suivie d'un silence, est censée prolongée.

LE STYLE POPULAIRE

Certains textes ont comme indication initiale «dans le style populaire», «comme une chanson populaire». Comme le mot de populaire l'indique, il faudra réaliser ces chants le plus simplement possible, avec des harmonies ni trop recherchées ni trop expressives: des accords parfaits et leurs renversements, quelques 7^{es} de dominante, rarement une 7^e d'espèce sur un II^e degré; des cadences bien nettes couperont chaque phrase. Ne pas oublier que ces chansons étaient, à l'origine, chantées sans accompagnement, soit à une voix, soit qu'une deuxième voix la doublait en tierces ou en sixtes.

Voici quelques formules qui pourront servir de modèles en en donnant l'esprit.



Mais le plus souvent ces genres de textes sont traités dans les modes anciens qui feront l'objet du prochain chapitre.

Voici quelques conseils pratiques sur la manière de procéder pour la réalisation d'un chant donné:

- 1^o lire la donnée plusieurs fois en la chantant
- 2^o rechercher sa forme, exposition, réexposition, en repérant les tonalités.
- 3^o chercher les cadences et les réaliser
- 4^o déterminer également le point culminant et l'établir ainsi que la cadence finale.

Les marches révèlent généralement le style, aussi il est nécessaire de les réaliser dès le début. Comparer l'exposition et la réexposition, afin de ne pas les réaliser de la même manière. Ne pas mettre trop de notes dans les parties intermédiaires, laisser le chant dégagé, mais s'il s'arrête, alors immédiatement une autre partie doit reprendre l'intérêt, en imitant plus ou moins exactement un élément ou rythmique ou mélodique du chant.

De toute façon, il faut éliminer le système qui consiste à réaliser un devoir en le commençant par la première mesure pour le terminer par la dernière.

IV.. LES MODES GRECS ET GRÉGORIENS

LES MODES

Certains textes, basses ou chants, sont écrits dans un style modal, c'est-à-dire qu'au lieu d'employer nos gammes majeures ou mineures modernes, ils sont écrits dans des modes anciens, grecs ou moyenâgeux. Tous ces modes seront donnés ici sous le nom de la tonique qui formera une échelle sans altération à la clé, au lieu de leurs noms et classification historique qui n'auraient pas leur place dans ce petit volume.

Voici la liste des six modes les plus usités

Mode de La



Ce mode est comme notre mode mineur mais avec suppression de la note sensible. Il en est l'origine, mais on lui a ajouté artificiellement une note sensible, en raison des exigences attractives de la septième de dominante.

Mode de Ré



Ce mode a, outre la suppression de la note sensible, un 6^e degré haussé d'un demi-ton chromatique par rapport à notre mode mineur moderne, formant intervalle de 6^e majeure avec la tonique.

Mode de Mi



Dans le mode de Mi, le VI^e degré n'est pas altéré et reste en intervalle de 6^e mineure avec la tonique, mais par contre le II^e degré sera baissé d'un demi-ton et forme une 2^e mineure avec sa tonique.

On remarquera également la suppression de la note sensible.

Ces trois modes peuvent être considérés comme modes mineurs, leur médiant formant un intervalle de 3^e mineure avec la tonique.

Mode de Sol



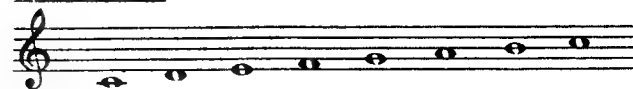
Ce mode forme un intervalle de 7^e mineure entre tonique et VII^e degré.

Mode de Fa



Dans ce mode, le IV^e degré est haussé d'un demi-ton et forme une 4^e augmentée avec sa tonique; c'est aussi avec le mode d'Ut, les deux seuls dont la 7^e est en intervalle de 7^e majeure avec la tonique.

Mode d'Ut

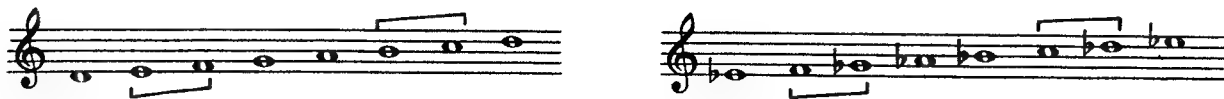


Enfin le mode d'Ut qui n'est autre que le mode majeur actuel; il est le seul ancien qui ait survécu à la concrétisation de la 7^e de dominante.

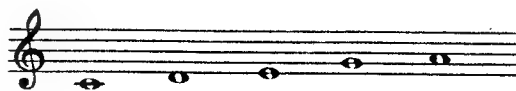
Ces 3 derniers modes peuvent être considérés comme modes majeurs, leur médiant formant 3^e Majeure avec la tonique.

Il est bien entendu que tous ces modes peuvent être transposés de la même manière que nos deux modes majeur et mineur modernes, en prenant n'importe quel son pour tonique et en conservant la place des tons et des demi-tons de leurs échelles respectives au moyen d'altérations.

Ex: en prenant Mi \flat comme tonique, on obtient le mode de Ré transposé en Mi \flat .



Il y a quantité d'autres modes, hindous, chinois, etc.. Signalons seulement les modes défectifs, telles les gammes pentaphones, (ou de cinq sons) chinoises. Mais ils sont vraiment si rarement employés en matière de leçons d'harmonie qu'il n'est guère utile de s'y étendre longuement.



L'emploi des modes est très délicat, car à l'origine et au moment où ils ont été utilisés, la musique était essentiellement monodique; dès l'apparition du contrepoint à deux et plusieurs voix, la 7^e de dominante qui était à l'état latent s'est concrétisée et, comme nous l'avons dit, du fait de ses attirances naturelles, a éliminé tous les modes les uns après les autres, ne laissant subsister que le mode d'Ut, le seul dans lequel la 7^e de dominante pouvait se mouvoir librement, du fait de sa résolution naturelle formant l'enchaînement du V^e au I^{er} degré. C'est pour cela que leur emploi en harmonie est tout à fait artificiel et, disons-le, arbitraire; il en est de même d'ailleurs avec l'accompagnement du plain chant grégorien. Par contre, on les retrouve beaucoup dans la musique moderne, où la recherche de la nouveauté a fatalement amené les compositeurs, avec nos moyens actuels, vers cette source inexploitée.

LE STYLE

Nous allons donc délimiter deux époques: l'époque archaïque et l'époque néo-modale. C'est à la lecture de la donnée qu'il faudra choisir entre les deux époques.

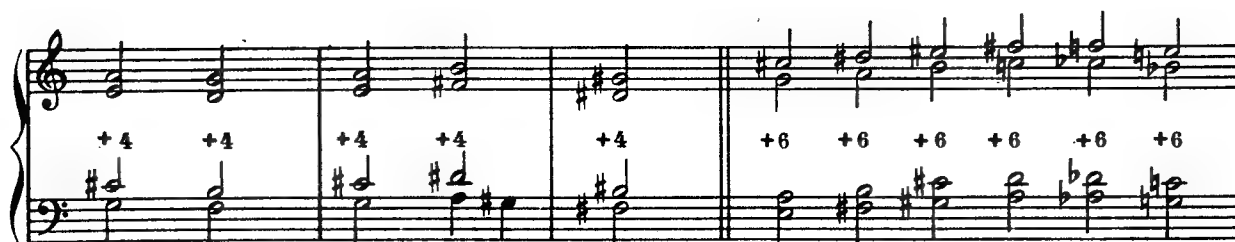
STYLE ARCHAÏQUE

Dans le style archaïque, on devra se borner aux accords parfaits et très peu de renversements, peu de retards et de notes de passage, ainsi que de broderies.

Nous ne pouvons que conseiller la lecture des contrapuntistes de la Renaissance: Jannequin, Goudimel, Josquin des Prés, etc... On observera que si les plus anciens ont essayé de s'accommoder des échelles anciennes, ils en sont venus peu à peu à ne conserver que le mode d'Ut et le mode de La, en y ajoutant une note sensible imposée par la 7^e de dominante.

STYLE NÉO-MODAL

Par contre dans le style néo-modal on peut employer les 7^{es} d'espèce, même sans préparation; ainsi que la 7^e de dominante, à la condition toutefois de ne pas l'enchaîner avec sa résolution naturelle car, dès ce moment, il sera impossible de supprimer la note sensible, et la sous-tonique, ou VII^e degré non altéré, donnera une sensation très désagréable à l'oreille. On trouvera dans l'oeuvre de Ravel des exemples étonnants d'archaïsme avec l'emploi de 7^{es} et même de 9^{es} de dominante s'enchaînant par tons ou par demi-tons.



Il faut se baser dans l'harmonisation modale sur le principe que tous les degrés sont égaux, sans aucune attirance d'un degré vers un autre, le III^e degré comme les autres et l'emploi en sera aussi fréquent. Il ne faut surtout pas donner au 7^e degré un rôle de note sensible, cela est primordial.

Si le chromatisme est à éliminer, par contre les modes apportent une très grande richesse mélodique du fait de leur nombre et de leur caractère différents. On peut moduler en passant d'un ton à un autre, en restant dans le même mode, mais aussi en changeant de mode.

Nous donnerons ci-dessous quelques fragments réalisés dans les différents modes.

Le premier exemple est en mode de La, dans le style archaïque.

(1) On peut même terminer avec l'accord sans tierce, ce qui renforcera encore l'archaïsme.

Style néo-modal
Mode de Ré
en Sol

Mode de Mi
en Fa

Mode de La
en Sol

Mode de Fa
en FaMode de Sol
en Fa

en La Mode de Ré



en Sol Mode de Ré

Mode de Sol
en Fa

Il n'y aura pas d'exemples en mode d'Ut puisqu'il ne se différencie en rien du mode majeur moderne.

Ces quelques exemples donneront une idée du style, mais il faut en avoir une certaine habitude pour s'y mouvoir à l'aise.

LA CHANSON POPULAIRE MODALE

Comme nous l'avons déjà dit, beaucoup de chansons populaires sont écrites dans les modes. Tout ce qui a été dit dans le chapitre qui y est consacré reste valable, ainsi que dans ce dernier. Voici un exemple de chanson populaire modale.



V.. LE CHORAL

LE CHORAL

Le choral s'inspire des chants liturgiques et spécialement protestants. Il est formé de courtes phrases coupées de points d'orgue, donc de cadences. Tout l'art du choral consistera dans le choix de ces cadences et des tonalités dans lesquelles elles se feront. Il faut naturellement éviter avec beaucoup de soin la répétition. Il y en a de cinq à dix environ. On doit à la lecture du texte les déterminer à l'avance. Le texte du choral peut être donné à la partie de Soprano, mais également à la Basse ou une partie intermédiaire. Il s'écrit dans un style qui se place mi-partie entre l'harmonie et le contrepoint rigoureux. Dans son écriture il faut avant tout rechercher le mouvement conjoint dans toutes les parties avec une harmonie très simple: accords de 5^{te} et de 6^{te} mais toujours enrichis de retards, notes de passage et broderies, et ne pas abuser du mouvement chromatique qui est vite hors de style.

Voici quelques règles d'écriture :

1^{re} Tous les 2^{ds} renversements formant 4^{te} juste avec la Basse sont prohibés (à part quelques très rares quarte-et-sixte dans les cadences).

2^{de} Toutes les 7^{es}, y compris la 7^e de dominante, doivent être préparées, exception faite pour la 7^e diminuée qui doit être employée d'ailleurs avec modération. Toutefois beaucoup de 7^{es} peuvent arriver en notes de passage, elles seront alors libres de monter ou de descendre à la condition d'être toujours conjointes.

3^e Les notes de passage, même attaquées sur le temps avec la note réelle, au-dessus et au-dessous, les broderies et les retards sont excellents et doivent être recherchés.

4^e Pas de pédales, ainsi que des notes tenues en pédales intermédiaires ; il faut avoir une juste répartition des notes dans toutes les parties.

Le Maître du choral étant J.S.Bach, il sera excellent de lire ses magnifiques chorals afin de s'en imprégner. César Franck est un autre Maître du choral, et il ne faudrait pas le passer sous silence; son œuvre est pleine de chorals qui seraient également d'une étude fructueuse.

Afin d'assouplir l'écriture du choral, ce serait un excellent travail de rechercher différentes manières d'harmoniser un même fragment. On serait étonné de la diversité des solutions logiques et naturelles que l'on pourrait trouver.

Voici un exemple harmonisé avec quatre solutions différentes.
Le choral est au Soprano.

The image shows a musical score for a Soprano Choral. It consists of four systems of music, each representing a different harmonic solution for the same fragment. The first two systems are labeled 'Choral' and the last two are labeled 'Cad. Parf.' and 'Cad. Do min.'. The score is written for Soprano (Soprano) and Bass (Basse) parts. The first two systems are in G major (one sharp) and the last two are in D minor (two flats). The Soprano part is written on a single staff, and the Bass part is written on a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The third system has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The fourth system has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The Soprano part is written on a single staff, and the Bass part is written on a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The third system has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The fourth system has a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C).

Choral

Choral

5 — 5 5 — 6 — 6 6

$\frac{1}{2}$ Cad. Do min.

— 5 6 — 6 — 5 2 5 5 — 5

$\frac{1}{2}$ Cad. Fa min.

Un autre exemple, avec quatre solutions différentes, le choral étant au ténor.

Choral

Choral

6 — $\frac{+4}{3}$ 6 — 6 #

$\frac{1}{2}$ Cad. Mi min.

6 5 6 #

$\frac{1}{2}$ Cad. Si min.

Choral

Choral

5 — 7 5 — 6 #

$\frac{1}{2}$ Cad. Mi min.

5 — 6 — 6 — 5 5

$\frac{1}{2}$ Cad. Sol Maj.

VI.. L'ALTERNÉ

L'Alterné est un texte dont la donnée est mi-partie à la basse, mi-partie au Soprano.

LA BASSE

La basse sera traitée dans un style plus rigoureux que le chant, l'écriture en sera serrée, avec des imitations si possible, elle doit en principe se terminer par un repos sur la dominante du ton principal, mais on peut avoir aussi un repos sur la dominante d'un autre ton, ou même enchaîner avec le chant; toutefois ce cas est assez rare.

Etant donné que le texte est souvent assez court, de vingt à trente mesures environ, on n'aura pas, dans les dix ou quinze mesures de basse, la place nécessaire de construire un édifice important; on devra donc se contenter d'une exposition, souvent en entrées simples successives ou d'un thème B sur A suivie de A sur B. Puis un petit divertissement modulant qui amènera le repos sur la dominante avec généralement un point d'orgue. La partie de basse peut aussi se présenter sous forme de choral, avec des points d'orgue qui le rendront nettement reconnaissable; il faudra le traiter comme tel.

LE CHANT

Le chant est généralement dans le même ton que la basse, mais très souvent, si la basse est en mineur, le chant prendra le même ton majeur; il pourra aussi être dans un autre rythme et une autre mesure, ou dans un mouvement plus rapide. Il faudra de toute façon l'écrire dans un style plus léger, afin d'accuser encore la différence avec la basse. Moins d'accords, entrecoupés de silences si le mouvement en est vif.

De même que la basse, on ne pourra guère s'étendre au point de vue construction; on aura donc comme plan de basse:

Une exposition: qui peut être à trois ou quatre parties suivant la fin de la basse.

Si le point d'orgue est suivi de silence les trois parties sont possibles, mais tout de même pas obligatoires.



Si la basse enchaîne le chant, il faut continuer à quatre parties; il est nécessaire de résoudre la 7^e du triton.⁽¹⁾



Cette période d'exposition conduira au bout de quatre à cinq mesures à une cadence parfaite ou demi-cadence.

Si le chant commence dans un autre ton, cette 1^{re} cadence sera plus généralement au ton principal (demi-cadence ou cadence parfaite) pour affirmer le ton un peu hésitant au début.



Si le chant commence au ton principal (même sur un autre degré que le 1^{er}) la cadence peut être dans un autre ton.

Mais que ce soit l'une ou l'autre solution, il faut éviter de conclure d'une manière trop nette cette exposition.

Une période modulante, conduisant au point culminant. Une courte pédale de dominante, très rarement une réexposition; puis la cadence parfaite suivie ou non d'une cadence plagale; on peut également éviter quelquefois la cadence parfaite, en formant à sa place une cadence plagale.

Quelquefois le motif initial du chant se combine comme une imitation B sur une imitation A de la basse, cela surtout s'ils ont la même mesure et la même armure du ton. Mais cette imitation peut aussi se présenter quelquefois dans un autre ton.

Deux cas peuvent se présenter:

- Ou le chant semble rester dans le même style que la basse; on pourra le présenter sous forme de renversable comme ci-dessus, en remettant A à la partie de basse.
- Ou le style change, quelquefois il devient majeur après une basse mineure; on trouvera de nombreuses appoggiatures, des modulations d'un accord à un autre. Le Motif du chant pourra alors être considéré comme un simple rappel et on traitera ce Motif comme une imitation mélodique sans contrepoint.

